Verdi, le peuple et l'Italie
Chapitre extrait de « **Verdi, mode d'emploi** » de Chantal Cazaux
Livre publié par **L'Avant-Scène Opéra**, Paris 2012

S'il y a bien un adjectif qui caractérise Verdi et sa musique, c'est « populaire ». Verdi *est populaire* au sens où le grand public connaît beaucoup de ses mélodies qui ont pénétré inconsciemment la culture commune (« *La donna è mobile* », « *Libiamo* »). Au sens aussi où la partie plus mélomane de ce public a souvent découvert l'opéra grâce à Verdi et à ses personnages (Violetta la dévoyée, Rigoletto le bossu…), ou peut en identifier certaines images sonores : les « trompettes d'*Aida* », le « chœur des esclaves de *Nabucco* ». Tant et si bien que le *marketing* utilise Verdi pour nous vendre divers produits supposément festifs, gourmands ou libérateurs – puisque les thèmes verdiens favoris du public chantent la fête, la danse, le partage.

Popularité et italianité

Pour certains, toute popularité est douteuse : si Verdi plaît, c'est qu'il est bruyant, facile, empathique. Certes, on trouve – surtout dans ses premiers ouvrages – des enjeux simplistes (vengeance, pardon, serment, malédiction…), des catégories morales portées par des personnages tout d'un bloc. Mais Verdi saura ensuite donner profondeur et ambiguïté au *melodramma*. Le vrai « problème », c'est qu'il est tellement *italien* : quand Wagner est en pleine recherche orchestrale et harmonique, lui continue à offrir des thèmes-tubes qui chantent et donnent envie de chanter ! Ou, disons, les met en avant. Car Verdi, au fur et à mesure de sa maturation de compositeur, a bien expérimenté les timbres, les couleurs, les formes. Mais toujours de façon sous-jacente à la primauté du chant, de la mélodie comme geste jubilant ou cathartique : chez lui, jamais l'évolution du langage ne laisse le public à la porte de la voix-plaisir. C'est en cela qu'il est italien : connaissez-vous un autre pays qui ait élevé l'adaptation lyrique au rang de genre cinématographique classique (voyez les films de Carmine Gallone dans les années 1930-1950), confirmant ce lien entre opéra et spectacle populaire ?

De là, l'image d'un Verdi symbole de l'Italie, de son langage lyrique et de son peuple. Mais qu'est-ce que l'Italie en 1813, quand naît Verdi ? un rêve encore inabouti dans l'esprit de quelques visionnaires. Et pendant tout un siècle, un pays qui se construit à coup de guerres d'indépendance et ne trouve son unité nationale que progressivement.

La musique du peuple italien

C'est là qu'intervient l'un des aspects les plus saillants de l'opéra verdien, à la fois empathique et identitaire : le chœur « patriotique », plaidant pour sa nation. On en trouve les exemples les plus nombreux et célèbres dans la première partie de la carrière de Verdi. Les Hébreux de *Nabucco*, bien sûr, en 1842. Puis, au gré des soubresauts du Risorgimento : les proscrits de *Macbeth*, le « *Viva Italia !* » de *La Bataille de Legnano*, les Siciliens des *Vêpres* occupés par la France, les Flamands de *Don Carlos* écrasés par l'Espagne…

Le cinéma de Luchino Visconti s'est fait l'écho de cette qualité « nationale » de la musique de Verdi. Dans *Senso* tout d'abord (1954), où, pendant une représentation du *Trouvère* à La Fenice de Venise, des tracts patriotiques tombent du poulailler sur l'occupant autrichien assis au parterre : c'est le début de la Troisième guerre italo-autrichienne. Manière de rappeler le rôle que certaines soirées lyriques verdiennes avaient joué dans le soulèvement italien. Puis dans *Le Guépard* (1963) : cette fois, la musique de Verdi est intégrée au quotidien, infuse, comme de tradition orale. On ne l'entend plus au théâtre, mais interprétée – déformée et appropriée – par une *banda* de village et un organiste d'église. Fanfare et liturgie : on ne saurait mieux résumer l'identification totale de l'âme italienne, pieuse et mélomane, à l'œuvre du *maestro*.

Tout a commencé au mitan des années 1840 : après une représentation d'*Ernani* à Bologne, puis avec un orgue de barbarie milanais reprenant *Giovanna d'Arco* (encore une histoire d'occupation…), des rassemblements protestataires se déclenchent, et le lien entre Verdi et le mouvement patriotique italien se fait jour. Tout se poursuit avec *La Bataille de Legnano* et son chœur explicite « *Viva l'Italia* », et se cristallise le 17 février 1859 avec la création à Rome d'*Un bal masqué* : sur les murs, les inscriptions « *Viva V.E.R.D.I.* » font du nom du compositeur l'acronyme de « Victor-Emmanuel, Roi D'Italie ». Roi qui vient, quelques jours plus tôt, de dénoncer l'occupation autrichienne. Puis le souffle patriotique s'élargit encore : on commande à Verdi un *Inno delle nazioni* (Hymne des nations) pour l'exposition universelle de Londres en 1862. Sa cantate cite « *Fratelli d'Italia* », le « *God Save the Queen* » et la *Marseillaise* – encore jugée séditieuse par le Second Empire et la monarchie britannique… Elle ne sera pas interprétée le soir de l'inauguration, à la grande colère de Verdi. Mais en 1943, lors d'un concert historique à New York, Toscanini lui ajoutera le *Star-Spangled Banner* et l'*Internationale*, hymnes des deux autres alliés de la résistance anti-fasciste.

Verdi = V.E.R.D.I. ?

La bravoure combattante, la cause juste, sont aussi incarnées par le héros de l'opéra – le ténor. Problème : les ténors de Verdi seront de plus en plus des anti-héros (voyez Don Carlos ou Otello), comme du reste ses barytons (Macbeth ou Rigoletto…). Or dans le même temps, sur le front de la libération italienne, les individus héroïques (Mazzini, Garibaldi) ont cédé la place à une autorité légitimiste, monarchiste. Si, en 1846, *Ernani* combattait son roi, en 1859, l'inscription « *Viva V.E.R.D.I.* » glorifie un monarque. Et dans *Don Carlos* (1867), la foule révoltée se soumet à l'emprise du Grand Inquisiteur : le peuple devient une masse malléable et confuse. Virage redoutable de prescience, qui a fait siens les enseignements révolutionnaires et, aussi, un certain désenchantement du monde. Le héros est faillible, le peuple aussi.

Verdi – l'homme – s'est-il senti le *représentant* de l'Italie ? Il a été député puis sénateur, mais de façon surtout honorifique : il ne siège pas. Son engagement citoyen s'exprime plutôt sous la forme de rencontres, de proximités intellectuelles, plus que par des prises de position publiques. Ce n'est que tardivement qu'il rencontrera Manzoni, l'écrivain symbole du Risorgimento – sa mort le bouleversera

en 1873 et il lui destinera son *Requiem*. Les *Fiancés* de Manzoni lui inspireront aussi un projet de poème symphonique, inabouti.

En 1848, ses amis ont plongé dans la révolution : Muzio, Piave, Clara Maffei sont actifs – elle reçoit dans son salon Mazzini, le fondateur de la Giovine Italia, et devra même s'exiler un temps en Suisse. Lui est alors… parisien. Certes, Mazzini lui a demandé de composer un hymne national : Verdi lui envoie « *Suona la tromba* » – mais finalement c'est « *Fratelli d'Italia* » qui prendra la tête. Et plus tard, Verdi soutiendra la « solution piémontaise » portée par Cavour *contre* les révolutionnaires de la décennie précédente. Décidément, l'équation n'est pas simple.

En réalité, ce « V.E.R.D.I. » idéalement trouvé nous dit deux choses. D'une part, que l'œuvre de Verdi s'est développée et fondue *avec* la nation italienne, chacune se faisant l'écho amplificateur de l'autre. D'autre part, que cette identification repose sur des bases fragiles, tenant à la fois du populaire – si vite récupérable en « populiste » –, du national – lui-même ombré du « nationalisme » –, de l'empathie collective – qui sait faire le meilleur et le pire. Exemple : en 2011 – année du 150e anniversaire de l'unification italienne –, la Ligue du Nord régionaliste brandit ostensiblement le « *Va, pensiero* » de *Nabucco* contre l'hymne national… tandis que ce chœur est bissé dans les larmes lors d'une représentation romaine où Riccardo Muti s'interrompt pour un discours à la salle – en pleine période de coupes budgétaires culturelles du gouvernement de Silvio Berlusconi. Et des tracts tombent du poulailler, comme dans *Senso*…